FESTREDE IM NAMEN DER GEORG-AUGUSTS-UNIVERSITÄT [ON THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE...

Karl Dilthey





FESTREDE

IM NAMEN

DER

GEORG-AUGUSTS-UNIVERSITÄT

ZUR

AKADEMISCHEN PREISVERTHEILUNG

AM XIV. IUNI MDCCCLXXXII

GEHALTEN

VON

KARL DILTHEY.



GÖTTINGEN

DRUCK DER DIETERICHSCHEN UNIV.-BUCHDRUCKEREI

(WILH. FR. KAESTNER).

Hochgeehrte Versammlung!

Die Wissenschaft der alten Kunst, welcher man den wunderlichen Namen der Archaeologie angeheftet hat, erfreut sich allen anderen gegenüber eines gewissen Vorzugs. Nicht etwa durch die Gunst der Mode, nicht durch besondere Werthschätzung und Protektion von Seiten des Staates, oder die Liberalität der öffentlichen Pflege ihres Studiums und ihrer Sammlungen an den Universitäten. Noch warten wir der Zeit, da die Regierungen, indem sie nicht blos den geistigen Strömungen der Gegenwart sich anzubequemen, sondern sie zu leiten und zu korrigiren bemüht sind, auch der Pflege dieser humansten aller Wissenschaften die freigebige Gunst erweisen werden, deren die Naturwissenschaften sich seit einem Menschenalter erfreuen. Der neidenswerthe Vortheil der Archaeologie, den ich im Sinn habe, liegt in der Natur ihres Gegenstandes.

Es ist ihre Aufgabe, einen nach Zahl und Werth kargen Vorrath abgerissener Schriftzeugnisse und eine ungleich reichere Fülle vereinzelter Bildwerke des Alterthums zu begreifen und untereinander in Verbindung zu setzen, damit aus beiden ein zusammenhängendes Bild vom Leben der antiken Kunst gestaltet werde.

Der Kreis der literarischen Quellen ist geschlossen; um so bedeutender und folgenreicher ist die stetige Vermehrung unseres Schatzes alter Kunst-Denkmäler durch die Gaben der klassischen Erde: bald als Lohn planmässiger und opferreicher Unternehmungen, bald als Geschenk des Zufalls, bald reichlicher und bald sparsamer: in unseren Tagen so verschwenderisch, wie es seit den Zeiten der Renaissance nicht erlebt worden ist. Diese vornehmste Fundgrube unserer Erkenntniss der Antike giebt uns ununterbrochen Stein um Stein herauf, die Geschichte der alten Kunst in hoffnungsfreudiger Arbeit

auszubauen, und die Nachrichten alter Schriftsteller, wie dürftig sie auch sind, sie reichen aus, dem Werke als Bauplan zu dienen. Und wir brauchen so wenig zu befürchten, dass das Finderglück der Forschung und ihren Aufgaben ein nahes Ziel setze, wie, dass der Reichthum des Bodens sich in absehbarer Zeit erschöpfe. Denn die frischen Funde bringen nicht blos neue Aufschlüsse, sie leisten der Wissenschaft nicht minder erspriessliche Dienste, indem sie ihr die Grenzen erweitern und mit den Mitteln auch die Ziele der Arbeit vervielfachen; sie thun vor den Blicken des Forschers neue Fernen auf und stellen ihm neue Fragen.

Dieser immer strömende Zufluss neuen Stoffes und neuer Erkenntniss erzeugt eine unaufhörliche Bewegung, ein sprossendes treibendes Leben der Wissenschaft, und gewährt der Mitarbeit einen eigenen spannenden Reiz, den keine Archaeologen-Generation in so vollen Zügen kosten durfte, wie die von heute. Die tönenden Namen Troia, Tanagra, Mykene, Olympia, Pergamos vergegenwärtigen dies augenblicklich auch dem Aussenstehenden.

So hat die archaeologische Forschung mit wachsenden Schwingen fünf Jahrhunderte durchlebt, suchend und findend, lernend und umlernend, unter der Wechselwirkung gelehrter Arbeit und glücklicher Funde.

Es ist anziehend zu beobachten, wie während dieses Zeitraums nicht etwa blos die Objekte und Thatsachen der alten Kunst mannigfaltigen Wandel der Auffassung erfuhren, sondern auch das antike Kunst-Ideal sich im Bewusstsein der Generationen verschieden spiegelte und verschiedenartig wirkte, je nach der Stufe des Verständnisses und, mehr noch, je nach der inneren Disposition des Zeitalters.

Bis auf Winkelmann und die unter seinem unmittelbaren Einfluss stehende Generation liegt diese Spiegelung klar vor uns; von da bis in die Gegenwart sind die Reflexe zu unruhig und flüchtig, dem Auge zu nahe, um ein gesammeltes Bild zu gewähren.

Bis vor einem Jahrhundert ist die Stadt Rom der Mittelpunkt und das Symbol der Antike gewesen, wie sie fast allein den verglimmenden Funken klassischer Kunstschönheit unter der Asche der Jahrhunderte hinübergerettet hat in die neue Zeit. Denn Alles, was die rohe Habgier der Byzantiner aus Griechenland und Italien nach der Kaiserstadt am Bosporus geschleppt, ist wirkungslos untergegangen.

Im Lauf des V. und VI. Jahrhunderts begann Rom's Herrlichkeit unter dem wilden Ansturm barbarischer Völker, unter Erdbeben und Feuersbrunst zusammenzusinken; Elend und Armuth löschten nun bald die Erinnerung und das Verständniss aus, während die grossen Bauten der Kaiserzeit, wie von der Natur felsenfest gegründet, noch aufrecht standen, wenn auch beschädigt und verstümmelt: dem Ruin der Stadt eilte der sittliche und ökonomische Verfall der Bevölkerung voraus. Sie verlässt die sieben Hügel und zieht sich auf dem Marsfeld zusammen; Gras und Schutt deckt die Fora und die Tempelhallen. Das ist die Zeit, da der Bischof Gregor in seiner gewaltigen Homilie die Stadt mit einem zerschlagenen thönernen Topf, das Römervolk mit einem Aar vergleicht, der entfiedert und altersschwach am Tiber sitzt und zu sterben im Begriff ist. Von dem Volk der Statuen, in Stein und Erz, das, wie ein römischer Schriftsteller sagt, fast die Zahl der lebenden Einwohner überbietend, Plätze und Bauwerke Roms geschmückt und in den Tempeln und Häusern gewohnt hatte, entrinnt zuletzt nur ein kleines Häuflein der Zerstörung, dem Raub, den mörderischen Kalköfen: es kommt in den folgenden Jahrhunderten so weit, dass wir die bedeutenderen Statuen über der Erde zählen können. Die entartete verkümmerte Bevölkerung, inmitten deren sie stehen, schaut zu ihnen auf, wie zu geheimnissvollen Fremdlingen aus einem verlorenen glücklichen Land; wunderliche Phantasien und verworrene Erinnerungen ranken um sie wie träumend und verhüllen immer dichter ihre Gestalt und ihre Bedeutung. Der grübelnde Sinn des Volkes ergeht sich in abenteuerlichen und künstlichen Deutungen. Noch heute stehen auf dem Quirinal die rossebändigenden Dioskuren, unter deren einem in späten Schriftzügen eingegraben ist „Opus Phidiae", unter dem anderen „Opus Praxitelis": die beiden Riesen haben an dieser Stelle die Stürme des ausgehenden Alterthums und des Mittelalters überdauert. Die Volkssage aber erzählte, das seien zwei junge Philosophen gewesen, Phidias und Praxiteles, die einst zum Kaiser Tiberius kamen, und, erstaunlicher Weisheit voll, ihm all seine Fragen zu beantworten und all seine geheimsten Gedanken anzugeben wussten. Voll Bewunderung ehrte er sie durch jene gewaltigen Standbilder; und er liess sie nackt bilden, weil Alles in der Welt unverhüllt vor ihnen lag. So entfremdet war diese Zeit der griechischen Kunst und ihrer Fortsetzung auf dem eigenen römischen Boden, dass die Nacktheit der

zwei Kolosse auffiel und das Nachdenken beschäftigte, dass die ruhmvollsten Künstlernamen Phidias und Praxiteles völlig vergessen waren. Zu der demüthigen Bewunderung der gewaltigen Zeugen einer entschwundenen reich gesegneten Zeit, die in märchenhafte Ferne rückte, tritt das Bewusstsein des Gegensatzes von Christenthum und Heidenthum, und macht die stummen Bilder aus Stein und Erz zu verzauberten Dämonen der Hölle: sie halten verborgenes Gold und Schätze dieser Erde in Verwahrung, an denen doch der Traum des Armen verlangend hängt. Ein Jüngling, so erzählte eine bedeutungsvolle Sage, steckte einer marmornen Venus seinen Ring spielend an den Finger, er vermochte ihn nicht wieder loszulösen, und sank bald todt zur Erde. Eine teuflische Bildsäule sollte es gewesen sein, die den Kaiser Iulian beredet, die Christen zu bedrängen und die heidnischen Götter zu vertheidigen. Den vormaligen Bischof Gerbert, da er über heidnischen Büchern gebrütet, und man ihn überdies hatte vom Lateran aus die Sterne betrachten sehen, konnte selbst die päpstliche Tiara nicht vor der Beschuldigung magischen Treibens und des Bundes mit dem Satan schützen. Eine Legende, deren Keime wir schon um das Jahr 1000 beobachten, erzählt, wie eine Statue auf dem Marsfeld in Rom ihm mit dem Mittagsschatten ihres ausgestreckten Zeigefingers die Stelle des Bodens wies, wo ein unterirdischer Pfad ihn hinabführte in ein goldenes Zauberschloss voll von märchenhaften Schätzen und Wundern. Die Einwohner von Byzanz legten ungefähr um dieselbe Zeit den antiken Statuen, die sie aus den klassischen Ländern nach dem „neuen Rom" gebracht, ähnliche magische Kräfte bei.

Viele phantastische Sagen dieser Art sind erhalten durch eines der merkwürdigsten Erzeugnisse der Literatur, durch das Büchlein eines Anonymus, betitelt „Mirabilia Romae", die Wunderdinge Roms, das, als vielgebrauchter Führer und zugleich als Unterhaltungs- und Erbauungsbuch, in immer neuen Bearbeitungen eine ausserordentliche Verbreitung fand; entsprach es doch so völlig der Stimmung des Mittelalters, indem es mit ebensoviel erbaulicher Andacht und wundergläubiger Inbrunst bei den Denkmälern der alten Grösse des heidnischen Rom, wie bei den heiligen Stätten der christlichen Märtyrer verweilte. Es scheint, dass dieses Buch erst im XII. Jahrhundert zusammengestellt worden ist, aber einzelne Bestandtheile sind älter, zum Theil beträchtlich älter, wahrscheinlich unter Zuziehung alter Verzeichnisse verfasst von

fremden Pilgern zur Zeit tiefer stumpfsinniger Versunkenheit der Bewohner Roms, wieder zu Nutz und Frommen der Pilger, die aus allen christlichen Landen des Erdkreises in grossen Schaaren nach Rom strömten, um an den heiligen Orten zu beten und Vergebung ihrer Sünden zu finden. Seit dem VII. Jahrh. nehmen diese Pilgerzüge an Bedeutung zu; um 800 kam ein schweizerischer Mönch nach Rom, und zeichnete mit Benutzung eines alten Stadtplanes die antiken Bauwerke und die Kirchen auf, die an den Hauptrouten durch die Stadt lagen, und kopirte eine Anzahl lateinischer Inschriften. Es war eine Welle, die fernher trieb aus den Kreisen der geistigen Bewegung, die Karls des Grossen klassische Neigungen hervorgerufen; wie reichlich hat Rom späterhin diese Anregung den Hyperboreern vergolten!

Im Lauf des XI. Jahrhunderts regen sich in den freiwerdenden italischen Städten die ersten Keime neuer Kultur, die sich im XII. fröhlich entfalten: während das unglückliche Rom den letzten furchtbarsten Stoss durch die Normannen empfängt. Wie Robert Guiskard mit seinen Schaaren der rauchgeschwärzten Stadt den Rücken kehrt, sind ihre alten Bauwerke ungefähr angelangt bei dem Zustand der Zerstörung, in dem wir sie heute erblicken. Endlich, im Lauf des XII. Jahrhunderts, fallen die ersten Strahlen des Morgens in diese lange Nacht des Elends und der Barbarei. Die Römer erringen ihre Freiheit, und mit der Freiheit erwacht und wächst das Gefühl der stolzen Vergangenheit, die Freude an dem Ruhm der Vorfahren, und die Ehrfurcht vor den Denkmalen ihrer Grösse. Der römische Senat erhebt sein Haupt, und legt dem Papst gegenüber die Hand auf Mauern, Brücken und Thore der Stadt; er dekretirt, dass die Traianssäule nicht angetastet werde, sondern zur Ehre des römischen Namens, so lange die Welt steht, erhalten bleibe. Um diese Zeit hat ein römischer Privatmann sich am Tiber beim Ponte rotto sein originelles Wohnhaus aufgerichtet, einen kleinen Ziegelbau von bizarrer Zierlichkeit, mit vielen antiken Fragmenten ausgeschmückt; eine Inschrift verkündigt in treuherzigem Stolze, dass der Erbauer Nicolaus heisse, und den Glanz des alten Rom mit diesem Werke habe erneuern wollen.

Da kam, 1300, die grosse Jubelfeier Roms. Bonifacius der VIII. beging nach dem Beispiel des heidnischen Rom die Wende des Jahrhunderts — freilich nicht wie dieses mit glänzenden Festspielen, sondern mit grossem vollständigem Sündenablass, den eine Jubelbulle all denjenigen verhiess, die in

diesem Jahr die Kirchen von S. Peter und S. Paul aufsuchen würden. Rom und die Campagna hallte ein Jahr lang wieder von den lateinischen Gesängen der Pilger, die aus der Nähe und Ferne in ungeheueren Schaaren zusammenströmten, und, nachdem sie sich am Grabe des Apostels niedergeworfen, und ihr frommes Bedürfniss gestillt, die Denkmale der ewigen Stadt mit staunenden Blicken maassen.

Unter den zahllosen Pilgern, die damals, mit dem Mirabilienbuch in der Hand, Rom durchstreiften, befand sich ohne Zweifel auch der Florentiner Dante, dessen göttliche Komödie anhebt mit der Osterwoche des Jahres 1300, und auch durch eine andere Stelle die Anwesenheit des Dichters bei der Saecularfeier Roms deutlich genug bezeugt. Dante's feurige patriotische Seele war erfüllt von den Bildern der Grösse und des Ruhmes der Vorzeit und der Ahnen. Im Convito zählt er die Reihe der grossen Männer des alten Rom auf, durch die Gottes Hand die Freiheit der heiligen Stadt so sichtbarlich geschirmt, und schliesst dann: „und ich bin der festen Ueberzeugung, dass die Steine, die in Roms Mauern stecken, mehr Ehrfurcht verdienen, und dass die Stelle, da Rom steht, würdiger ist, als die Menschen rühmen und versichern.“ Aber diese Andacht und diese Begeisterung waren von eigener Art; entzündet an dem Ideal freien grossen Menschen- und Bürgerthums, das der Dichter in seiner feierlich gestimmten Seele trägt, haften sie ausschliesslich an den heroischen Personen der geschichtlichen Ueberlieferung, die in der Einbildungskraft ein gesteigertes Leben führen und den Kultus der Halbgötter geniessen. Ich glaube, man kann Dantes Verhältniss zu den Erinnerungen und Denkmalen des Alterthums nicht besser erläutern, als durch die Worte, die sein Landsmann Cicero den Atticus sagen lässt: „Orte, an denen die Spuren derer sind, die wir lieben und bewundern, machen einen grossen Eindruck auf uns. Ja, selbst meine Lieblingsstadt Athen erfreut mich nicht so sehr durch ihre grossartigen Bauten und kostbaren alten Kunstwerke, als durch die Erinnerung an ihre grossen Männer, wo sie gewohnt haben, wo sie zu sitzen, im Gespräch sich zu ergehen pflegten, und auch ihre Gräber betrachte ich mit lebhaftem Antheil“. So empfand ohne Zweifel die grosse Mehrzahl der gebildeten Landsleute Cicero's, so genoss sie die kunstgeschmückte Musenstadt Athen; und es ist merkwürdig, wie dieses Verhältniss sich genau wiederholt in Dante und seinen hervorragenden Zeitgenossen.

Dante hat mehrmals in Rom verweilt, er hat Italien und den denkmälerreichen Süden Frankreichs unstät durchstreift; aber in keiner seiner Schriften, in keinem seiner erhaltenen Briefe begegnen wir einer Erwähnung der Monumente des Alterthums, die durch die Autopsie hervorgerufen schiene: mit einer einzigen Ausnahme, und diese ist beredter, als das Schweigen. Im Purgatorio erblickt der Dichter ein Marmorbild und schildert die Scene, die es darstellt, die „giustizia di Trajano" in einem raschen bewunderungswürdigen Dialog. Man hat neuerdings wahrgenommen, dass dieses Marmorbild das Relief eines später zerstörten Triumphbogens beim Colosseum gewesen; ferner auch, dass Dante dieses Relief auffasst und beschreibt genau nach der Schilderung und abenteuerlichen Deutung des Mirabilienbuches. Dante hat in seinem allumfassenden Gedicht Rom, jenes Rom, das ihm die dreifache Weihe der profanen und der heiligen Geschichte und der Zukunft hat, oftmals genannt, und doch gedenkt er nur eines einzigen der alten Bildwerke Roms, an denen er seine Schritte so häufig vorbeigelenkt; und dieses eine kannte er nur aus einem Buche, das eine blöde Ausgeburt mittelalterlicher Phantastik ist. In deutlichen Charakteren standen um ihn viele jener ruhmvollen Namen in Stein geschrieben, die in seiner Seele leuchteten, er hat diese ehrwürdigen Namenszüge nicht gesehen, die nach innen schauenden Augen nicht zu ihnen aufgehoben; die Aussenwelt gab seinem Enthusiasmus für die Antike höchstens durch die allgemeinsten sinnlichen Eindrücke Nahrung.

Nicht anders ist des Petrarca, des Cola di Rienzo Verhältniss zur Antike. Und in allen dreien empfängt es einen grossen Theil seiner Wärme vom nationalen Gefühl, das späterhin zurücktritt, und im Humanismus, der auch das Griechenthum in sich aufzunehmen trachtet, einer weltbürgerlichen Stimmung Platz macht.

Petrarca steht noch in jugendlichem Alter, da ihn ein heisses Sehnen nach Rom zieht, der Stadt, die, wie er aus Avignon einem Freund schreibt, Scipio geboren, der keine gleich war noch gleich sein wird. Und sein Verlangen erfüllt sich, seine mächtigen Gönner, die Colonna, führen ihn durch Rom, zeigen ihm die Spuren und Denkmale der alten Herrlichkeit; mit Giovanni Colonna steigt er dann auf die Riesengewölbe der Diocletiansthermen; dort, in der reinen Luft und tiefen Stille, unter sich die Stadt und das weite Land, reden sie, wie Petrarca in seinen Briefen erzählt, und — wie wir hinzu setzen dürfen — nach dem Muster ciceronischer Dialoge, über die Geschichte, über die Moral, über

die Anfänge der Künste. Petrarca ist entsetzt, die Römer unwissend und stumpf, das alte Rom in Trümmer gesunken zu finden. „Wo sind die Prachtbauten, die von den alten Schriftstellern gepriesen werden? In Büchern findest du ihre Namen, doch suche in der Stadt umher, du wirst davon entweder Nichts oder nur geringe Ueberbleibsel finden“ . . . „nicht blos die Tempel sind über ihren Erbauern zusammengestürzt, sondern auch andere Werke der Pietät sind zu unserer Zeit gefallen, oder so erschüttert, dass sie kaum von ihrer Schwere zusammengehalten dastehn.“ Diese und ähnliche übertreibende Aeusserungen sind eingegeben von einer melancholischen Sehnsucht, die, nach dem inneren poetischen Triebe gestimmt, lieber trauern mag um das Verlorene und den Blick richten auf Phantasiebilder geschwundener Personen und Werke der Menschen von grandioser Unbestimmtheit, als das, was ein karges Geschick gerettet hat, Ruinen, Bildwerke und beschriebene Steine, in seiner wirklichen Gestalt mit den Augen des Leibes und mit dem denkenden Verstande begreifen.

Dieser gelehrte Mann, in der römischen Literatur bewandert, um Auffindung und Fortpflanzung der Handschriften lateinischer Klassiker verdient und den hochgelobten Erinnerungen des Alterthums hingegeben, wie kein zweiter in seiner Zeit, mochte die verwitterten Schriftzeichen des grossen Gedenkbuches, das aufgeschlagen vor ihm lag, nicht lesen; er schöpft seine Vorstellungen von der Geschichte und den Monumenten Roms lieber aus der Lektüre der Mirabilien, er übernimmt die volksthümlich falschen Bezeichnungen, und ist, gleich den Ungebildeten, befangen in den sagenhaften Ueberlieferungen des Mittelalters: keine Erwähnung einer antiken Statue, eines Reliefs, keine Spur eines künstlerischen Eindruckes. Wie von trüben Nebeln umfangen, schreitet Petrarca durch die ewige Stadt. Es ist ein wahres Wort, wenn er einmal in seinen Briefen sagt, dass er, von poetischer Neugier angetrieben, die Mauern der Stadt umwandert habe. Zwar wird Petrarca rühmend als einer der ersten genannt, die römische Münzen gesammelt haben; aber diese Beschäftigung war ihm ohne Zweifel ein schwärmerischer Reliquiendienst, und von wenig Trieb des Verständnisses begleitet. Er wird seine Münzen mit jener weihevollen Andacht beschaut und genossen haben, mit der er einst die für ihn unverständliche Handschrift des griechischen Homer, die ihm statt des Cicero aus Konstantinopel zugeschickt worden, empfangen und neben seinem Plato, „den Fürsten

der Dichter neben dem Fürsten der Denker," aufgestellt hatte, indem er „schweigend den hehren Sänger umarmte und beklagte, dass dieser hohe Gast für ihn stumm und er für ihn taub sei."

Die Antike, an der seine Seele hing, war nicht die Antike, die in ihren Werken fortlebt und dem suchenden prüfenden Auge des Betrachters und Forschers offenbar wird; es war das poëtische Lebensideal, das die Besten jener Zeit in sich trugen und, Wahrheit und Täuschung unklar mischend, als ein geschichtlich verwirklichtes in das Alterthum verlegten: die antike Welt ist diesen allen die Welt der Freiheit und Schönheit, reine Menschlichkeit, Kultus wahrer Grösse, Bürgersinn und Vaterlandsliebe: „Tugend und Wahrheit" nennt es Petrarca in seiner Sprache.

Dieselbe halb mystische Hingabe an die Antike, dieselbe am Stolz altrömischer Namen sich emporhebende Ruhmbegier wiederholt sich in Petrarca's gleichgestimmtem Freund, Cola di Rienzo, dem römischen Volkstribunen: aber in höherer Potenz, energievoll und thatendurstig. Der Ruhm des kapitolinischen Dichterlorbeers hätte ihn nicht genügt „Was er lesend gelernt hatte, beschloss er handelnd durchzuführen," sagt sein Biograph. Cola hatte seine gewaltig arbeitende Phantasie von früh an genährt mit den erhabenen Beispielen der Geschichte, er unterhielt einen unmittelbaren Verkehr mit den grossen Alten und gerieth in einen Zustand trunkener Ekstase, der seine Kräfte wohl verdoppelte, der ihn aber auch mehr als einmal über die schmale Grenze, die das Grossartige und das Lächerliche trennt, hinaus, und zuletzt an den Abgrund führte. Und dieser merkwürdige Mann schöpfte seine Begeisterung für die Antike nicht nur aus römischen Historikern und Poeten, er unterrichtete sich über Roms Alterthümer nicht etwa blos aus dem Mirabilienbuch, wie Petrarca gethan: er war durch weit hellere Augen und kräftigere Organe, als jener, mit der Welt der sinnlichen Eindrücke verbunden. Sein alter Biograph aus dem XIV. Jahrhundert sagt: „Den ganzen Tag betrachtete er die Marmorskulpturen, die in Rom umherliegen, es gab keinen anderen, wie er, der die römischen Inschriften zu lesen verstand; alle antiken Schriftzüge übersetzte er, die Figuren von Marmor erklärte er. O wie oft sprach er: wo sind diese edlen Römer hin, wohin ihre erhabene Gerechtigkeit? Hätte ich doch gelebt zu der Zeit, da sie blühten!" Cola's Interpretation der alten Statuen wird so wenig korrekt gewesen sein, wie die der Inschriften, durch die er gern seinen

patriotischen Sermonen Nachdruck verlieh. Aber der Biograph rühmt nicht zu viel von seinem Helden. Es ist neuerdings eine im XIV. Jahrhundert lateinisch abgefasste „Beschreibung der Stadt Rom und ihrer Herrlichkeit" aufgefunden worden, die von den Monumenten des Alterthums in Rom handelt und eine Sammlung römischer Inschriften enthält; eine Vermuthung, der man Gewissheit beimessen darf, hat in diesem Werk eine Arbeit des letzten römischen Tribunen erkannt. Es ist die Erstlingsfrucht archaeologischer Studien in der neueren Zeit. Zum ersten Mal treten hier die Wahrnehmungen des Augenzeugen, so unvollkommen sie sein mögen, in ihr Recht ein und werden gesondert von den mittelalterlichen Ueberlieferungen der Mirabilia.

Von nun an ist es bald nicht mehr ungewöhnlich, dass klassisch gebildete Männer Aufzeichnungen machen über die Ruinen und Kunstwerke Roms, dass sie Inschriften kopiren, wie es Petrarca's Freund, Giovanni Dondi, gethan. Es ist vorläufig ein äusserliches, dilettantisches, halb spielendes Thun: aber man tritt doch den Objekten allmälig näher, man liest die Schriftzüge, man bemüht sich, die wirkliche Gestalt zu erfassen, man sucht Verständniss des Einzelnen in ruhiger Betrachtung: und so erfüllt sich jene andächtig gestimmte schwärmerische Verehrung des antiken Ideals mit bestimmteren Vorstellungen und mit der Mannigfaltigkeit der wirklichen Dinge: man sieht und lernt, man geniesst nicht mehr in visionärer, sondern in sinnlicher Anschauung, und es erwacht allmälig etwas von dem freudigen Gefühl der schönen sinnlichen Form. Aber auf lange hinaus macht es dem gelehrten Freund des Alterthums doch noch immer den Hauptwerth der antiken Kunstwerke aus, dass sie ihn sichtbarlich verbinden mit einer schöneren grösseren Zeit, noch lange sind die Ueberbleibsel der alten Kunst, wie eine grosse einheitliche Masse, unterschiedslos Gegenstand der Verehrung oder des zärtlichen Wohlgefallens. Und wie langsam lernt das Auge künstlerische Formen sehen und vergleichen, fühlen und verstehen!

Um mehr wie ein halbes Jahrhundert jünger als Cola ist der italienische Humanist Poggio Bracciolini, viel genannt als glücklicher Entdecker zahlreicher alter Klassiker, seinen Zeitgenossen ein gefeierter Panegyriker, ein gesuchter Führer für fremde Gelehrte in Rom, dessen Denkmale ihm sehr am Herzen lagen, wie es sein berühmter Dialog „de varietate fortunae urbis Romae" bezeugt.

Poggio sammelte auch selbst mit Eifer Antiken, und nicht blos Münzen und Gemmen. „Wenn ich, schreibt er, in Marmor die Natur so schön nachgeahmt sehe, fasst mich Ehrfurcht vor dem Genie des Künstlers. Ein jeder hat seine Schwäche, ich die, vielleicht mit zu viel Enthusiasmus die Werke der Bildhauer zu bewundern.“ Sein Schlafgemach in Rom, wo er die Stelle eines päbstlichen Sekretärs bekleidet, ist mit Marmorbüsten angefüllt, an denen, wie er versichert, auch ein guter Künstler seine Freude haben könnte. Mit diesen, und einigen Statuen, die er sich noch verschaffen will, gedenkt er sein Studirzimmer in Terranuova auszustatten, denn dort, in seiner toskanischen Heimath am Arno, erbaute er sich eine Villa. In Monte Cassino, wo er durch Handschriftenfunde beglückt wird, gräbt man in seiner Gegenwart eine weibliche Büste aus: er lässt sie in sein Gärtchen nach Terranuova bringen, das er „ganz mit alten Sachen“ ausschmücken will. Einem Reisenden, der nach Griechenland zu gehn im Begriff ist, trägt Poggio auf, ihn mit alten Skulpturen zu versehen. Griechische Literatur, griechische Kunst waren ferne, unerreichbare Schätze, man wusste von ihnen nur durch die Urtheile römischer Schriftsteller, die Hellas als das eigentliche Mutterland der Schönheit erscheinen liessen. In der That erwirbt Francesco von Pistoja auf Chios oder Rhodos für Poggio drei antike Büsten: sie stellen — so wird ihm berichtet und so glaubt er — Iuno, Minerva und Bachus vor, und sind von der Hand keiner geringeren Meister, als des Polyklet und Praxiteles. Poggio ist durch die Nachricht in freudigste Aufregung versetzt. Zum Voraus weist er jedem der ungeduldig erwarteten Götter den Platz in seinem Landhause an. Er schreibt an seinen Freund: „Minerva wird sich, wie ich mir schmeichle, unter meinem Dach wohl aufgehoben fühlen: ich will sie in meine Bibliothek stellen; Bacchus wird bei mir wie zu Hause sein: gäbe es doch für ihn keine passendere Wohnstätte als mein Geburtsland, wo man ihn in so hohen Ehren hält; Iuno wird sich für die Untreuen Iupiters schadlos halten können: denn ich will ihr meine Zärtlichkeiten widmen.“ Dieser zierliche Ausdruck eines naiv-persönlichen Verhältnisses zu dem Kunstwerk macht uns vollkommener, als alles Andere, die Stellung anschaulich, die die bessten und empfänglichsten unter den italienischen Humanisten der Renaissance, wie Poggio, Niccolo Niccoli u. A., zur Antike hatten. Poggio betrachtet diese Köpfe wie göttliche Fremdlinge, zu ihm verschlagen aus den hohen Regionen, zu denen seine

Studien emporstreben, und er widmet ihnen liebevolle intime Verehrung. Sie sollen ihn umgeben als stille Genossen und seinen Geist hinübergeleiten ins Reich der Antike; wie er in Rom den Tempel der Venus und Roma, in der Meinung, es sei der des Kastor und Pollux, wo einst Senat gehalten worden, oftmals besuchte, um sich hier ganz zu vertiefen in die Erinnerung an seine grossen rednerischen Vorbilder Crassus, Hortensius, Cicero. Wie weit lag nun jene Zeit dahinten, da sich gespenstische Sagen und abergläubische Furcht an die antiken Statuen knüpften, und weiter, wie viel näher ist das antike Kunstwerk den Sinnen und der Empfindung des Menschen getreten, als es bei Dante und Petrarca der Fall gewesen!

Dieser persönliche, zärtlich-schwärmerische Verkehr mit der Antike hat im XV. Jahrh. wunderliche Blüthen getrieben. Ein mystisches Spiel der Gedanken versenkte sich mit einer gewissen Inbrunst in die Religion und Mythologie des Heidenthums und flöste ihr ein halbes Leben ein, umgab sie mit einem Schein der Realität. Gemistos Plethon, ein Neugrieche, der aber durch seinen Aufenthalt in Florenz nachhaltigen Einfluss auf die Bildung des Abendlandes im XV. Jahrhundert gewann, der letzte Neuplatoniker, beschwört den Olymp der Griechen herauf, von Zeus bis Hekate, als Götter seines Staates und seiner Familie, wie er beide auf spekulativem Grund nach Platons Vorbild neu ordnen will: freilich trübe Schattenbilder der alten Götter, Träger seltsamer allegorisch-mystischer Vorstellungen. Eine verwandte Stimmung, doch ohne diese grübelnde Blässe des Gedankens, erfüllte den berühmten Lehrer an der Universität und Vorsteher der in ihren Einrichtungen und Neigungen antikisirenden Academia Romana Pomponius Laetus, von dem berichtet wird, dass er manchesmal vor den Kunstdenkmalen des Alterthums verzückt und in Thränen dastand, sie erfüllt noch weit stärker einen anderen Zeitgenossen, den merkwürdigen archaeologischen Entdeckungsfahrer Cyriacus von Ancona, der als ein einsamer Zugvogel die klassischen Länder bis in den Orient hinein abenteuernd durchirrte, von abgöttischer Schwärmerei für die Antike und unersättlichem Durst nach Anschauung getrieben. In einem der Bruchstücke seines Tagebuchs liest man ein feierliches Gebet an Mercur, das er vor seiner Abfahrt von Delos an den Gott der Wege und der Wanderer, der Künste und des Wortes, mit dem er auch sonst im Rapport zu stehen meinte, richtet.

Nicht überall steigert sich die persönliche den ganzen Menschen erfassende Relation zur Antike so bizarr, wie in diesem extravaganten Mann. Aber es ist doch ein Sympton derselben Stimmung, wenn fast alle italienische Gelehrte des XV. Jahrhunderts und darüber hinaus das Bedürfniss haben, von antiken Köpfen und Statuen umgeben zu sein.

Die zuströmende Fülle neuer Antiken kommt dem gesteigerten Bedarf entgegen. Nun, da die Zeit gereift, öffnet die Erde ihren Schooss. Der Vorrath an alten Bildwerken wächst um diese Zeit in ungeheuerem Maassstab. Die Hauptmasse der alten Kunstwerke des heutigen Rom ist in dem Jahrhundert von 1540 —1550 zusammengekommen, ja, Rom besass damals mehr Statuen, als jetzt: und noch im Jahre 1430 hatte Poggio nur sechs Bildsäulen in Rom kennen wollen. Bald haben nicht die Gelehrten allein ihre Sammlungen von Marmorwerken, besonders Porträtköpfen, von Münzen und geschnittenen Steinen. Die Paläste und Villen füllen sich mit Statuen und Reliefen, die, zum zweiten Leben erweckt, aufs Neue ihren dekorativen Beruf erfüllen als künstlerischer Schmuck der Säulenhöfe und Vestibüls, der Treppenaufgänge, Prunksäle und Gärten. Jede neue Entdeckung, die Schönes bringt, wird mit Jubel begrüsst, dem Finder der Laokoongruppe (1506) setzt Pabst Julius einen freigebigen Jahrgehalt auf Lebenszeit, dem der schlafenden „Ariadne“ auf vier Jahre aus. Mit den Medizeern ist die liebevolle Verehrung der Antike und der Sammeleifer auf den päbstlichen Thron gelangt. Julius II. veranstaltet Nachgrabungen, Leo X. ernennt Rafael zum „Praefecten“ der sämmtlichen Alterthümer Roms: ja der Pabst fasst unter Rafaels begeisternder Einwirkung den kühnen Plan, das alte Rom wieder aufzudecken, und wie ein grosses Museum des Alterthums herzustellen. Die grossen Meister der italienischen Kunstblüthe halten ihre Augen unablässig auf die Antike gerichtet; Rafael lässt seine Schüler in ungeheuerem Umfang alte Bildwerke zeichnen, seine Veranstaltungen zu diesem Zweck ziehen ein Netz über ganz Italien. Die Sammlung von Handzeichnungen, die in Berlin unter den Namen des Codex Pighianus, eine zweite dieser nah verwandte, die jetzt in Coburg aufbewahrt wird, sind aus diesen Kreisen hervorgegangen, als denkwürdige Zeugen des Eifers, mit dem Rafaels Schule an antiken Sarkophagreliefen, Altären und Statuen ihren Geschmack zu bilden, sich aus ihnen einen Vorrath verwendbarer Motive der Komposition anzulegen bemüht war. Und die schaffende Kunst des XVI. Jahrhunderts selber, wie hat sie mit der Formenwelt

der Antike sich befruchtet, und, das ängstliche Kopiren einzelner antiker Figuren, wie es Nicolo Pisano zwei Jahrhunderte früher geübt, hinter sich lassend, den Geist der Antike aufgesogen, wie ist sie an der Hand der Antike und der Natur emporgestiegen zur Freiheit, Schönheit und Lebensfülle!

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts siedeln die Alterthumsstudien nach Frankreich über, von da flüchten sie bald, nach kurzer aber folgenreicher Blüthe durch die Hugenottenkämpfe vertrieben, in die Niederlande. Diese Ablösung vom klassischen Boden wirkt zusammen mit einer von innen heraustretenden Ernüchterung der Geister. Auch aus den Studien des Alterthums entweicht jener enthusiastische Jugendmuth, jene gehobene genussfrohe Stimmung, von der die italienische Renaissance belebt ist, und nach dem Rausch dieser Festtage beginnt die trockene Wochenarbeit bei den Elementen. Lange nicht so rasch, wie die auf die Reinigung und Erklärung der alten Texte gerichtete Philologie, erstarkt das Studium der alten Kunst, das an manigfaltige Voraussetzungen und langsam reifende Fähigkeiten gewiesen ist. Nunmehr der Anschauung entfremdet, sehen wir es um so stärker betroffen von der geistigen Ermattung. Nicht, als gebräche es an Fleiss und Eifer, im Gegentheil: jene Ermattung giebt sich kund in der bienenartigen Betriebsamkeit, mit der holländische und bald auch deutsche Philologen unermessliche Buchgelehrsamkeit aufspeichern, welche Sitte und Tracht, Geräth und Schmuck der Griechen und Römer illustrirt und hierbei reichen Stoff für die äussere Geschichte der Künste im Alterthum zusammenbringt. Wie diese Studien, wo sie sich einmal lossagen von der Arbeit der Repertorien und Regesten und ein unbedeutendes Problem zu lösen suchen, etwas Kleinliches, Spielerisches haben, so sind auch die Miniaturbildwerke, besonders Münzen und Gemmen, jetzt besonders geschätzt, und es ist der höchste Triumph archaeologischen Fleisses, mit ihrer Hülfe Einzelheiten des Lebens der Alten oder schwierige Autorenstellen aufzuklären. Es ist die Zeit der Kunst- und Antiquitätenkammern, die nur eine Gattung der Raritätenkabinete sind.

Wie selbstgenügsam diese Gelehrten sich bei ihren Büchern einschlossen, wie fern ihnen das Bedürfniss der Kunstanschauung gerückt war, zeigt vielleicht am Schönsten die naive Aeusserung, mit welcher der Herausgeber der Briefe des Salmasius, der Holländer Antonius Clementius, den Umstand erklärt, dass jener grosse Philologe nie den Wunsch empfunden habe, Rom und seine

Monumente zu sehen: „Was in aller Welt hat damals . . . Rom Grosses gehabt, oder was besitzt es jetzt, das zu schauen die Gelehrten so sehr begehren oder so sehr nöthig haben könnten? zumal da wir alles das, was zur gelehrten Kenntniss des Alterthums beitragen kann, seien es Inschriften oder Denkmäler anderer Art, durch die Fürsorge der Augenzeugen so genau im Druck und in den zierlichsten Abbildungen vor uns haben, und zwar noch weit sauberer, als es an Ort und Stelle zu sehn ist."

Freilich, die Epochen des geistigen Lebens setzen niemals scharf ab: Vorboten diesseits, Nachzügler jenseits der Grenze.

Da wird, im Lauf des XVII. Jahrhunderts, diesen verkümmernden Studien wieder das Blut frischer Anschauungen zugeführt durch neue nachhaltige Berührung mit den klassischen Ländern, durch wissenschaftliche Reisen nach Griechenland und der Levante. Frankreich war durch seine Machtstellung im Orient berufen, Hellas dem Abendland zu öffnen, Frankreich hat den Ruhm, die Kunde der alten Welt, das Studium der antiken Kunst neu begründet zu haben. Das eifrige Interesse, das seine Gesandten, Konsuln, Missionäre, gelehrte Reisende den Ueberbleibseln der Kunst in Griechenland nun widmen, ist belebt von den Nachwirkungen der Blüthe der Philologie in Frankreich, von der klassischen Richtung der französischen Poesie, von der Luft des Hofes Ludwigs d. XIV., in der die Künste des Luxus üppig gediehen: und, mehr noch als das Alles, getragen von dem nach Befreiung des Denkens und der Sitte ringenden Geist, der sich bereits in der Literatur dieses „goldenen Zeitalters" Frankreichs ankündigt.

Noch in demselben Jahrhundert tritt in den siegreichen Wettlauf mit Frankreich England ein, das seitdem in einer fast ununterbrochenen Reihe von öffentlichen und privaten Unternehmungen der Archaeologie das bedeutendste Material zugeführt hat, während Deutschland in dieser rühmlichen Konkurrenz noch auf lange hin seitab steht.

Gegen die Neige des Jahrhunderts und im Beginn des folgenden stösst man auf die Mauern von Pompei und öffnet das Theater von Herculaneum, aus dem eine wachsende Menge trefflicher Kunstwerke aus Bronze und Marmor an das Licht steigt, von der Mitte des XVIII. Jahrhunderts an wird Pompei aufgegraben — Entdeckungen von unermesslicher Fruchtbarkeit.

Einer solchen Fülle neuer Schätze und Eindrücke war die Ausbildung

der archaeologischen Wissenschaft zunächst noch nicht gewachsen. Fehlte doch noch das geistige Band zwischen den lang her aufgesammelten Notizen, Kollektaneen, Observationen und Miscellen, war doch eine verständnissvolle Beobachtung der künstlerischen Form in ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten und in ihren geschichtlichen Veränderungen noch von Niemand versucht worden. Aber die Wiederentdeckung der geweiheten Stätten Griechenlands mit ihren verschollenen Bau- und Bildwerken, die Schilderung so vieler klassischer Orte und Ruinen, späterhin der wunderbare unverhoffte Einblick in das versunkene Leben einer altitalischen Landstadt mit ihrem Schmuck und Geräth, all das erweckte wärmere Empfänglichkeit, entzündete den Trieb der Anschauung, und drängte auf eine verknüpfende historische Betrachtung.

Diese von aussen gekommenen Impulse traten in die grosse, unser nationales Leben umgestaltende Bewegung der Geister hinein, die sich in der Literatur der Aufklärung manifestirte, und sie begegneten sich alsbald mit der Erhebung der Philologie und der historischen Wissenschaft in Deutschland während des XVIII. Jahrhunderts.

So geschah es, dass man, die früheren Ansätze archaeologischer Studien zusammenfassend, eine Betrachtung der Antike suchte, in der antiquarische Lernbegier und Erfassen der künstlerischen Form, Wissen und Geniessen untereinander abgewogen wären; und so wurde mit der Zeit die Antike aufs Neue in das innere Leben aufgenommen, aber nun als ein langsam und geduldig verdienter Erwerb, und ergriffen und verarbeitet mit den Kräften des Verstandes und Gemüthes.

Drei ausgezeichnete Männer des XVIII. Jahrhunderts haben vor allen Anderen, ein jeder in seiner Weise, ein jeder mit künstlerischer Empfänglichkeit ausgerüstet, das geniessende liebevolle Verständniss der Antike vorbereitet: der Franzose Graf Caylus, die beiden Deutschen Christ und Lippert. Aber sie sind nur die Vorboten eines Grösseren, für den sie den Boden bereiten helfen.

Im Sande der Mark ist der Mann geboren, der zuerst einer wissenschaftlich geprägten, in sauerer Arbeit und gedankenvollem Anschauen erwachsenen Auffassung der alten Kunst wissenschaftlichen Ausdruck gegeben: Winkelmann.

Aus Noth und Druck der Armuth ringt er mit unsäglicher Anstrengung nach dem Licht des Wissens, und dieses zündet in ihm den allmächtigen jede Schranke überwindenden Drang sinnlicher Anschauung des Schönen. Mit

Mühe schafft er in jungen fast noch kindischen Jahren seinem Heisshunger nach Kenntnissen in den klassischen Sprachen, der Geschichte und Philosophie ausreichende Nahrungsquellen; als Jüngling kennt er nichts Höheres, als den Homer und Sophokles und Platon lesen. Aber wie grosse Büchermassen er auch verzehrt, lesend, excerpirend, sammelnd, sein innerer Drang findet kein volles Genüge. Der siebenzehnjährige wird in Berlin in den Schulakten missbilligend charakterisirt als ein „homo vagus et in constans“, ein unruhiger und unsteter Gesell. Während er in untergeordneter Stellung kümmerlichen Unterhalt verdient, beschäftigen seinen Kopf Pläne von Wanderungen und Reisen zum Zweck des Studiums und der Wissenschaft. Als ein Lastträger für die gelehrten Arbeiten Anderer ist er in sein viertes Jahrzehent eingetreten, da ist ihm zum ersten Mal vergönnt, Athem zu schöpfen und seine Augen aufzuheben zu unsterblichen Werken der Kunst: es ist in Dresden, der Stadt, auf der ein Abglanz der Schönheit und der Künste des Südens ruht, und die damals wie eine Kolonie Italiens in Deutschland war. Und im Verkehr mit der sixtinischen Madonna und ihren Genossen, in Gesprächen mit dem Maler Oeser, wird er der Stimme seines Genius inne; während sein Leib erschöpft hinsiecht und seine Seele schmachtet, geht ein berauschendes Vorgefühl des Südens und der eigenen Zukunft in ihm auf, das dann wieder kämpft mit hoffnungsloser Furcht und tödtlicher Ermattung. Das war der Augenblick, in dem kluge Priester sich ihm nahten, das Ziel seiner Sehnsucht vor ihn stellten, und als er die Hand nach ihm ausstreckte, bebend vor Verlangen, als Kaufpreiss seinen Uebertritt zur römischen Kirche verlangten. Winkelmann hat lang und schmerzlich gekämpft, seine vertrauten Briefe aus jenen Jahren lassen uns hineinschauen in seine Zweifel und Befürchtungen, in die Gedanken, die sich untereinander anklagen und entschuldigen: aus allen redet die Offenheit seiner lebhaften Natur, und aus all diesen verworrenen zum Theil spitzfindigen Aeusserungen klingt nur Eines mit vernehmlicher überzeugender Deutlichkeit heraus: der Ruf eines, noch halb dunkelen unwiderstehlichen Naturtriebes, der mit wachsendem Ungestüm Licht und Freiheit, ein Dasein im Schönen und im Schaffen sucht. Aber, wollen wir offen sein: in diesem inneren Ringen ist für unsere Empfindung ein Faktor von auffallender Schwäche: das Gefühl des moralischen Makels, der an diesem Religionswechsel haften musste, unabhängig von der Schätzung dogmatischer Unterschiede,

3*

die dem in der Frömmigkeit der Heiden lebenden Geist ein Nichts waren. Und hier schon offenbart sich uns der Mann der Altmark als ein Geistesverwandter der Humanisten der Renaissance. Mit diesen verbindet ihn der Glaube an das mit uns geborene Recht der Individualität auf ungehemmte Entfaltung, die naive Selbstsucht der subjektiven Natur, die Geringschätzung der Schranken, nicht blos die vom Glauben der Kirche, sondern auch die durch Gewohnheit und Sitte und jenes feinere moralische Ehrgefühl gezogen werden, das ein spätes sublimes Produkt langsam veredelter Gesittung ist: es war den Griechen unbekannt. Und auch die unmittelbare Anknüpfung an Ideen und Stimmungen der Alten, der wir bei den italienischen Humanisten begegnen, fehlt nicht. Platonische Gedanken sind das Fundament von Winkelmanns Kunstlehre, und das Heiligthum seiner Seele ist ein wunderbares schwärmerisch gepflegtes Ideal heroischer Freundschaft, das er aus dem Alterthum geschöpft. Wie Pomponius Laetus vor antiken Bildwerken, so steht er mit thränendem Auge vor einer schönen verstümmelten Dionysosstatue.

Und mehr als alle einzelnen Züge antiker Geistesart, die etwa Göthe in seiner Schilderung Winkelmanns aufstellt, sagt jene Stimmung tiefer wahrhaftiger Sehnsucht, die durch seine Worte geht, wenn er von den Alten spricht als rede ein verschlagener Grieche zu Barbaren von der Herrlichkeit einer verlorenen Heimath.

Aber diese Dresdener Jahre zeitigten ihm unter aller Unruhe der Seele zugleich mit seinem Lebensideale auch die fruchtbaren Keime seiner Lebensarbeit sicher und rasch. Vorbereitet und der Reife nahe gebracht in jahrzehntelanger geduldiger Vertiefung in die Alten, wurden sie nunmehr hervorgelockt durch die Eindrücke der Umgebung und freundschaftliche Unterhaltungen mit Oeser. Die Grundlinien von Winkelmanns Ansichten über Wesen und Wachsthum der griechischen Kunst sind in Dresden fertig; der römische Aufenthalt bringt ihnen nur Befestigung und Bereicherung aus der Fülle des Anschauungsstoffes und allseitige Entfaltung in sorgloser glücklichster Muse.

Und welche Antikenschätze sind es gewesen, so fragen wir, denen Winkelmann jene Offenbarungen über das innerste Wesen griechischer Kunst verdankte, die er niedergelegt hat in seiner Erstlingsschrift, den „Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke in der Malerei und Bildhauerkunst"?

Es war überaus wenig, was Winkelmann damals von alten Kunstwerken

in Dresden sah. Der allergrösste Theil des dortigen Antikenschatzes war dem Publikum noch unzugänglich, und wir erfahren nicht, dass Winkelmann sich um die Vergünstigung des Zutrittes bemüht. Und auch jene wenigen Stücke, die sog. Vestalinnen und die sog. Agrippina lernte er erst kennen, als ihm seine Ansichten von griechischer Kunst fest stehen mussten. Ein Besuch in Potsdam hatte ihn die wenigen bis dahin vom grossen König gesammelten Antiken flüchtig kennen gelehrt, in Dresden sah er etliche Abgüsse berühmter römischer Statuen, Abdrücke geschnittener Steine standen ihm schon früher zu Gebote. Ehe er dieses ärmliche Material aufgenommen, lag bereits das hohe Bild der Antike fertig in seiner Seele; er hatte es aus dem stillen Verkehr mit den grossen Griechen gezogen, es war verwachsen mit seinem sittlichen Lebensideale: nun hatte er es auf die griechische Kunst angewendet. Und so viel er auch späterhin sah, immer bleibt in seiner Auffassung ein gewisses Uebergewicht der vorbildenden inneren Thätigkeit über die unbefangen aufnehmende Anschauung des Sichtbaren. Auch hierin steht also Winkelmann den grossen Vertretern der italienischen Renaissance und deren Vorgängern nahe.

Für Winkelmann war bis dahin das Studium der antiken Kunst nicht selbständiger Zweck gewesen. Bei seinem Eintritt in Dresden empfingen und umgaben ihn die Eindrücke moderner Kunst, und der Künstlerverkehr hielt ihn bei diesen fest. Er lernt schwärmen für Rafael, dessen Madonna ihn mahnt an die Götter Griechenlands, er prüft kritischen Auges die vielbewunderten Skulpturen der modischen Schule Bernini's, er geht vergleichend zu den Alten und tritt wiederum vor die Neuen. Sofort steht ihm fest, dass diese vergötterte Barockkunst mit ihrer süsslichen und verdorbenen Grazie, dem zügellosen Feuer, der wilden Grimasse, das Widerspiel der Antike und der Schönheit ist: denn „das allgemeine und vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist e d e l e E i n f a l t und s t i l l e G r ö s s e." „Sowie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so sehr wüthen, eben so zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele." „Der Künstler des Laokoon musste die Stärke des Geistes in sich fühlen, die er seinem Marmor einprägte." Wohl wird die Seele kenntlicher und bezeichnender in heftigen Leidenschaften: „gross aber und edel ist sie im Stand der Einheit, im Stand der Ruhe. Also gab der Künstler dem Laokoon eine Aktion, die dem Stand der Ruhe in solchem

Schmerze die nächste war.“ Dieses Ideal der Antike ist ihm der Maassstab mit dem er die Neueren misst: und sie werden klein und unwürdig befunden.

Achtunddreissigjährig betritt Winkelmann Rom, das Ziel seines Sehnens, das Feld seiner Lebensarbeit. Eine Reihe glücklicher Zusammentreffen entschädigt ihn für lange bittere Härte des Schicksals. Vor allem fruchtbar wurde ihm die Freundschaft mit dem Maler Rafael Mengs, dem hochgebildeten philosophischen Künstler, dem Vertrauten der Antiken Roms, die er mit so scharfem Kennerauge beobachtet hat, wie vor ihm und nach ihm vielleicht kein zweiter unter den ausübenden Künstlern. Während die antike Kunst nun Winkelmann ganz an sich zieht, regen wiederum Gespräche mit einem denkenden Künstler literarische Entwürfe in ihm an; ein Plan drängt den andern auf die Seite, bis alle zusammenfliessen in seiner Geschichte der Kunst des Alterthums: ein gewaltiger imponirender Bau auch heut noch, da wir gelernt haben, dass er keineswegs aus dem Nichts hervorgerufen, da wir erfahren haben, dass Winkelmann seine Methode kulturgeschichtlicher Betrachtung französischen und englischen Denkern, einen grossen und nicht den schlechtesten Theil seiner artistischen Urtheile und Beobachtungen R. Mengs verdankt.

Winkelmanns Kunstgeschichte will zugleich ein Lehrgebäude des Schönen sein. Denn die Griechen haben die ewigen Prinzipien der Kunst erfüllt. So ist ihm das klassische Ideal und die Schönheit Eines; und dieses klassische Kunstideal wiederum erschaut er ausschliesslich in der antiken Plastik; zur Architektur und zur Malerei weiss er kein Verhältniss zu finden. Aber auch innerhalb dieses Gebietes umfasst seine Aufmerksamkeit nicht gleichmässig die begrenzte Manigfaltigkeit der Erscheinungen, die die Museen von Rom, Neapel und Florenz vor ihm ausbreiten: sein Blick wird festgehalten durch einige leuchtende Spitzen.

Alles was Winkelmann seit seiner Dresdener Zeit von klassischen Kunstwerken gesehen und beobachtet, ist ihm zur Bekräftigung und Erläuterung seines Satzes von der edlen Einfalt und stillen Grösse geworden. Die Stille, so lehrt er nun, ist der der Schönheit eigentliche Zustand, darum wird der Ausdruck den erhaben schönen Gebilden gleichsam zugewägt. Die Schönheit war den alten Künstlern die Zunge an der Wage des Ausdruckes. „In den Götterbildern aus der Zeit des Phidias waltet die hohe Grazie, welche die Bewegungen der Seele in sich verschliesst, und sich der seligen Stille der göttlichen Natur

nähert." Winkelmanns Schilderung des grossen Stiles der griechischen Kunst ist unübertrefflich: richten wir unseren Blick, während wir ihn reden hören, auf die Bildwerke des Parthenon, so enthält ein jedes Wort Wahrheit in der glücklichsten Form. Aber er illustrirt seine Lehre am Apoll von Belvedere, am Laokoon, an der Niobe: keines dieser Werke entspricht dem grossen Stil der griechischen Kunst, keinem können wir jene hohen Charakterzüge ohne Einschränkung zuerkennen: am Wenigsten dem Apoll und dem Laokoon, die uns Winkelmann am Eindringlichsten vorhält und in höchster Begeisterung schildert. Die Gruppe des Laokoon, wie sehr auch der Bewunderung aller Zeiten werth, sie ist nicht mehr umweht vom mild-warmen Hauche reiner ächter Griechenkunst, es ist diesem Gebild asiatischer Plastik mit seiner grausamen Genauigkeit in der Veranschaulichung des vom Schmerz durchwühlten und aufgetriebenen Körpers ein Tropfen Barbarenblutes eingeflöst. Wohl finden wir die leuchtende sieghafte Jugendschöne des vatikanischen Apoll auch heut noch würdig des begeisterten Hymnus, den Winkelmann ihr geweiht. Aber wir können der Ueberzeugung nicht wehren, dass der Meister, in dessen Seele diese Göttererscheinung aufgestiegen, sie anders empfunden, sie anders verkörpert hat, einfacher im Schwung der Linien und Bewegungen, milder und ruhevoller in ihrem Stolz, entfernter vom Ausdruck hochfahrender Verachtung in den Zügen des Antlitzes; ein Erzeugniss älterer Zeit, die den menschenfreundlichen helfenden Gott noch in frommem Herzen trug. Ein Marmorkopf, vor sechszehn Jahren in Rom ans Licht gezogen, der genau auf den Rumpf des Apoll von Belvedere passt, führt uns sozusagen dessen göttlicheren Zwillingsbruder vor Augen: er ist augenscheinlich der Ueberrest jener älteren Statue, die für den Künstler des vatikanischen Apoll Vorbild gewesen. Und Alles, was den jüngeren Kopf trennt von dem älteren, wirkt zusammen, ihn der modernen Kunstweise zu nähern, ihn dem modernen Kunstgeschmack verständlicher und wirkungsvoller zu machen.

Aber der Beisatz stiller Ruhe und Grösse, auch in dieser geringeren Mischung. wie wir sie dem Apoll von Belvedere heute zuerkennen, beherrschte Winkelmanns Auffassung des Götterbildes. Für ihn, der der Anschauung der Antike fast die frische Eindrucksfähigkeit des Neulings und Entdeckers mitbrachte, triumphirte das fremdartige Element, in welchem der Unterschied von moderner Kunst beschlossen liegt, über die Züge der Verwandtschaft mit der

neueren Kunstweise; er hatte das Gefühl, als sei durch dieses Maass der Einfachheit und Grossheit ungefähr das Höchste erreicht, das Kunstideal, wie es in ihm lebte, erfüllt. Wir rücken heute den Maassstab edler Einfalt und stiller Grösse höher hinauf, unsere Erfahrung hat sich durch Vergleichen erweitert, unser Geschmackssinn sich gekräftigt an den griechischen Originalwerken aus Phidias' Zeit und Schule: vor Allem an den Skulpturen des Parthenon.

In ähnlicher Weise hat das moderne Verständniss Homers damit begonnen, dass man ihn einen Naturdichter, seine Poesie Volksdichtung nannte, beherrscht von jenem Eindruck einer doch nur verhältnissmässigen Ursprünglichkeit und Einfalt, welcher auf der Vergleichung mit aller jüngeren Poesie beruht.

Aber der Einzelne muss auch heut noch denselben Weg zum Verständniss und Genuss der hohen Antike zurücklegen, wie ihn die Entwickelung der Archaeologie durchmessen hat: das plastische Gefühl muss erstarken und sich hinaufbilden, ehe es der verschlossenen schweigsamen Schönheit des wirklich erhabenen Kunststiles gewachsen ist, vor diesen ernsten Steinbildern muss ein Jeglicher werben um Erkennen und Verstehen. Und im Vorhof, an der Schwelle dieses Allerheiligsten griechischer Kunst wird immerfort, siegreich und hinreissend, im vollen Glanze göttlicher Epiphanie, der Apoll von Belvedere stehen, und er wird seinen Platz im Gemüth behalten als eine Lebenserfahrung, die mit der Zaubergewalt jugendfrischer Eindrücke haftet.

So hat Winkelmann mitunter sein hohes Kunstideal hineingesehen in bevorzugte Werke der griechischen Plastik. Aber er stand auch mitunter offenen Auges blind vor herrlichen Verkörperungen seines Ideals. Roms Museen besassen eine Anzahl trefflicher griechischer Werke aus bester Zeit. In Villa Albani, deren Kunstwelt Winkelmanns engere Heimath in Rom war, befindet sich noch jetzt ein grosses griechisches Grabrelief des edelsten Stiles, wohl von allen, die uns erhalten sind, das schönste: ein edles Erzeugniss attischer unter dem Einfluss des Phidias arbeitender Kunst. Es verewigt eine Kriegsthat des Todten, dessen Grab es schmückte: ein junger Krieger steht neben seinem aufspringenden Ross und erhebt den mit dem Schwert bewaffneten Arm, um einem am Boden liegenden Feind, der sich vergebens zu decken sucht, den letzten Streich zu geben. Wie oft muss Winkelmann in andächtiger Bewunderung vor diesem Grabmonument verweilt haben, in welchem trübe Wehmuth die Bewegungen zu dämpfen scheint und die Empfindung der zwei Gestalten nur sich

ausspricht in der entschlossen zusammengepressten Lippe des Siegers und in dem wie zu leiser Klage geöffneten Mund des Besiegten! Wie konnte er an diesem Prachtstück attischer Kunst der besten Zeit seine Lehre von der edlen Einfalt und stillen Grösse, von dem sparsam zugewogenen Ausdruck, der aus der moralischen Schönheit fliesst, von der hohen Grazie des Phidias demonstriren! Und er hat wirklich dem Relief grosse Aufmerksamkeit geschenkt, er hat ihm in seinen Monumenti inediti eine schöne Abbildung und gegen fünf Folioseiten Textes gewidmet: aber dieser Text — kaum ist es zu glauben — handelt mit keinem Wort von Stil, Kunst, Schönheit, er beschäftigt sich ausschliesslich mit dem Ohr der stehenden Figur, und sucht mit grossem Aufwand antiquarischer Gelehrsamkeit aus dessen Form zu erweisen, dass es ein Athletenohr, also sein Besitzer der faustatarke Polydeukes sei, der den Lynkeus niedergeschlagen. So sprach also Nichts in diesem Relief zu Winkelmanns Kunsgefühl, er spürte nicht die Nähe des Geistes, den seine Feder entzückt verkündete, er würdigte nicht einmal die einfache Linienschönheit, für die er sonst so empfänglich, geschweige denn die der Komposition, für die er beinahe kein Organ hatte.

Die Erklärung ist nicht schwer. Die gepriesene Einfalt trat hier Winkelmann allzu einfach entgegen, die edle Ruhe wie Kälte, die schöne Linienbewegung gar zu anspruchslos; nichts Bedeutendes drängte sich auf, und bewegte die Phantasie und reizte die Empfindung mit hinreichender Stärke. Kein Zweifel: Winkelmanns Kunstgefühl war noch nicht gereift für die ungemischte keusche Reinheit des hohen Stiles: der Klassicismus brauchte, um ihn zu ergreifen, einer sympathischen Zuthat, sei es des gefälligen, einnehmenden Reizes, wie ihn der vatikanische Apoll und der Antinous, oder der fesselnden, effektvollen, dramatischen Bewegung, wie derselbe Apoll, der Laokoon, die Niobe, und in gewissem Sinn auch der Torso sie besitzt.

Der menschliche Geist zieht aus seiner Umgebung die Nahrungsstoffe ein, die sich der einmal begonnenen Gedankenbildung leicht und willig assimiliren; und je kraftvoller der innere Prozess, um so einseitiger pflegen die Wahrnehmungen zu sein. Winkelmann hat über manche Bildwerke der Museen von Rom und Neapel hinausgesehen, die seinen etwas engherzig abgeschlossenen Begriff der griechischen Kunst hätten erweitern können.

Wie bezeichnend ist sein Verhalten zu den Schätzen alter Wandmalerei,

die eben dem Boden entstiegen waren, die unzufriedene Kritik der schönsten jener bescheidenen Erzeugnisse des Kunsthandwerks, die Aermlichkeit und Unsicherheit der Bemerkungen, die er in seiner Kunstgeschichte der alten Malerei widmet! Während R. Mengs aus jenen flüchtigen Produkten die Ueberzeugung schöpfte, dass die Alten in der Malerei noch Grösseres, als in der Plastik, geleistet hätten. Winkelmann hatte von Natur nicht viel malerischen Sinn, und sein Auge hatte sich an die festen scharfen Umrisse des Marmors gewöhnt; aber das ist es nicht allein gewesen: seine hyperideale Auffassung der Antike hatte keinen Raum für diese neue Species; er vermisst seinen „griechischen Stil," er tadelt die gemeine Bildung der Gesichtszüge. Und wie strafte ihn dann eine bittere Ironie des Schicksals an dem, womit er gesündigt, als er seine ungetheilte Bewunderung für ein vermeintlich altes in Rom gefundenes Wandgemälde aufsparte, das R. Mengs eigens für ihn gefälscht hatte!

Winkelmanns Theorie des klassischen Ideals und sein Evangelium des Schönen fand in Deutschland die Geister bereit zu gläubiger Aufnahme. Die erwachte Sehnsucht nach gesunder Natur suchte eben Stärkung und Läuterung im Alterthum, reine Menschlichkeit durch das Wiederverständniss des klassischen Geistes. Die bildenden Künste, und vor allem die Malerei, verwildert und verflacht, wandten ihren Blick reuig und sehnsüchtig zurück auf die gesetzvolle Formenschönheit der griechischen Plastik. Während dess gewannen in Rom die Antikensammlungen an Bedeutung durch frischen Zuwachs und würdige Anordnung. Da kam Winkelmanns Kunstgeschichte: „sie glich, sagt Adolf Schöll, der plötzlichen Ausgiessung eines grossen Tages, in welchem nun die Gestalten griechischer Phantasie, die bisher vereinzelt im Halblicht oder Dunkel gestanden, vereinigt als eine ganze Welt des Genius, als ein Olymp verklärter Menschlichkeit zu schauen war." Und Winkelmanns Evangelium der Antike und des Schönen hatte in sich alle Kräfte der Ueberredung; es gewährte, was man bedurfte, Läuterung, Erfrischung und Erhebung durch Ideale der Menschlichkeit. Seine Kunstgeschichte ist eine wesentliche Nahrungsquelle für den Geist unserer aufgehenden Nationalliteratur geworden, und ihre Lehren drangen in alle Poren unserer Kunstbildung und unserer Aesthetik: nicht zum ungemischten Heile der historischen Auffassung und der ausübenden Künste. Sein einseitiger und enger Begriff des Klassicismus begünstigte jene entgeistete Linearschönheit und monotone kalte Noblesse der Formen und Bewegungen,

die Alles was Ausdruck, Charakter, Individualität ist, austrieb, und damit Gegenströmungen vorbereitete.

Winkelmanns Dogma vom antiken Kunstideal war unseren Literaturheroen die Grundlage ihrer Auffassung; ob sie es auch bald so, bald so zurechtrücken, diesen oder jenen Faktor in die Definition aufnehmen: die reine Menschlichkeit Lessing, der doch zugleich bis zum falschen Extrem den Satz verficht, dass die Griechen nur Schönes gebildet; Herder, der sich eine Mittelstellung zwischen Winkelmann und Lessing zu schaffen sucht, die bedeutende Form, wie auch Göthe, der Winkelmanns Lehre besonders rein und tief aufgenommen hatte, späterhin in äusserlicher Abfindung dem Schönen das Bedeutende als Substrat bewilligen zu müssen glaubt. Immer und überall ist hier ersichtlich, wie das eigene sittlich-künstlerische Ideal in das Alterthum verlegt wird. Aber in diesen Verbesserungsversuchen liegen zugleich schon die Keime einer Reaktion gegen Winkelmanns hyperidealistische Auffassung der alten Kunst. Aloys Hirt, ein rüstiger Betrachter der Antiken Rom's, nicht beschwert durch Reflexion und Gelehrsamkeit, kehrt sich zuerst und am Schärfsten gegen Winkelmanns Satz, dass das Idealschöne der Antike ohne den Beigeschmack irgend einer Bestimmtheit sei, indem er mit vollem Recht hinweist auf die mannigfaltige Art und Individualität der antiken Kunstwerke, die auch das Hässliche und Gemeine nicht völlig ausschliesst: und nun stellt er geradezu in den Mittelpunkt das individuell Bedeutsame, das Charakteristische als Prinzip der alten Kunst; diese rohe Karrikatur einer richtigen Beobachtung hat Göthe's Spott und die Polemik der Weimarer Kunstfreunde herausgefordert.

Ungleich fruchtbarer als diese Grenzstreitigkeiten der Theoretiker war die gleichzeitige Ueberführung der Skulpturen des Parthenon von der Höhe der Akropolis in die Prachtsäle der britischen Hauptstadt; nun erst waren sie dem Studium und Genuss erworben und vor dem fortschreitenden Untergang gerettet. Eine ungeheuere Erweiterung des archaeologischen Gesichtskreises folgte diesem Ereigniss. Göthe priess sich vor den Abgüssen glücklich, dass „er auch dieses erlebt,“ und „der äussersten Grenzen menschlicher Kunstthätigkeit im höchsten Sinn gewahr worden.“ Aber nicht sogleich war diese Einsicht bereit. Ennio Quirino Visconti, der angesehenste Archaeolog jener Zeit, erklärte diese Statuen für bewundernswerthe Originalwerke des Phidias, er findet, dass sie seine Erwartungen übertroffen hätten und das vollkommenste Werk

des griechischen Meissels seien: so vollkommen, dass ihnen der Platz gebühre neben dem Apoll von Belvedere, dem Torso, dem Antinous — ja, man erkenne in ihnen den grossen Stil des Laokoon, des borghesischen Fechters, des Torso. Wir lächeln heute über dieses Urtheil eines ausgezeichneten Kunstforschers. Aber das Lob, das er spendete, war das höchste: hatte Winkelmann doch alle Attribute des klassischen Ideals auf jene Erzeugnisse der jüngeren Kunst gehäuft, hatte er doch dem Stil des Phidias noch eine gewisse Herbigkeit und Strenge beilegen zu müssen geglaubt, und hier standen vor den Augen Bildwerke von reifer majestätischer Schönheit. Freilich, der erste Bildhauer der Zeit, Canova, erklärt sogleich in unbedingter und unbegrenzter Bewunderung diese Skulpturen für das Allerschönste, was er je gesehen: aber ein so kühnes Urtheil wagt Dannecker noch fünf Jahre später kaum einem Freundesbrief anzuvertrauen. Er schreibt an Welcker über zwei Hauptstücke: „sie sind wie auf Natur geformt, und doch habe ich nie das Glück gehabt, solche Natur zu sehen.“ Er ermahnt ihn, für das Museum in Bonn Abgüsse kommen zu lassen, und fährt fort: „Es thut mir weh, mich von dem Apollo di Belvedere zu trennen, ich war schüchtern, ich hielt mich für frech, auszusprechen, was ich jetzt noch kaum diesem Briefe anvertrauen mag.“

So bereitete sich im Bewusstsein der Neueren die Reinigung des Ideals der Antike und die Kräftigung des Kunstgeschmacks, an der heute jeder Gebildete Antheil haben sollte.

Und die Grenzen der klassischen Kunst, ihres Gehaltes und Vermögens sind seitdem durch merkwürdige und lehrreiche Funde unablässig vorgeschoben worden; die manigfaltige Fülle ihrer Motive, Stimmungen, Geschmacksrichtungen sprengt die engen Bande der Winkelmann'schen Begriffsbestimmungen vor den Augen der wissenschaftlichen Beobachter, und das grosse Publikum wird, ob auch langsam, nachfolgen.

Wie könnten wir heute noch das „Feurige und Wilde“ mit Winkelmann der Antike absprechen, im Angesicht des Tempelfrieses von Phigalia, und viel mehr noch, im Angesicht der neugewonnenen Bildwerke von Pergamon mit ihrem fliegend heissen Leben und ihrer titanischen Bewegung! Die Namen moderner Künstler, Michel Angelo's und Schlüters treten dem kunstgebildeten Betrachter dieser malerisch gedachten und komponirten Reliefbilder zuerst auf die Lippen. Ein Glück, dass die Umstände der Auffindung und die kolossalen Dimensionen

den Altar von Pergamon vor dem Verdacht der Fälschung schützen. Etliche antike Skulpturen, die, schon früher bekannt, sich uns nunmehr nach Zeit und Schauplatz ihrer Entstehung um dieses grosse Werk gruppiren, sind in der That von kunstsinnigen Männern mit dem Urtheil des Laien für modern erklärt worden: der Schleifer in Florenz, die Meduse Ludovisi in Rom, die Gallier in Venedig.

In den siebenziger Jahren tauchte eine überraschende Probe griechischer Genreplastik auf, die durch die Meisterschaft der Kunst und den vollendet scharfen Realismus der Auffassung die wenigen antiken Darstellungen aus dem täglichen Leben, die wir bis dahin kannten, weit hinter sich lässt. Ein Knabe, wohl ein Hirtenjunge, sitzt auf einen Stein und ist beschäftigt, sich einen Dorn aus dem Fuss zu ziehen. Die elastische Biegsamkeit des etwas mageren und zugleich kräftigen knabenhaften Körpers ist in der Krümmung des Rückens und dem hoch hinaufgezogenen Bein, das in Wind und Regen gehärtete Gewebe der Haut in der Behandlung der Marmorfläche bewunderungswürdig ausgedrückt. Aber das Schönste ist die beredte Mischung von scharfer zusammengenommener Aufmerksamkeit und Schmerzgefühl in dem breiten derben mit dichtwolligem Haupthaar bedeckten Kopf, dessen Typus an Murillo's Betteljungen leichthin erinnert. Dieses treffliche Kunstwerk ist auf kurze Zeit Gast im Berliner Museum gewesen. Aber es musste vor dem dringenden Verdacht modernen Ursprungs diesen Platz räumen, und hat nunmehr unter den Antiken des brittischen Museum's ehrenvolle Aufnahme gefunden. Was es aus der Reichshauptstadt ausgetrieben, es ist Nichts anderes gewesen, als der aus der Vergangenheit vererbte orthodoxe Klassicismus, der den Gestaltenreichthum der Antike nicht anerkennt, weil er ihn nicht kennt.

Die Ausgrabungen von Pompei haben an den Wänden einer Gaststube Stillleben zu Tage gebracht, die den holländischen Malern des XVII. Jahrhunderts Ehre machen würden: hier Geflügel und Fische zu einem Ensemble gruppirt, dort, völlig modern, ein gläserner Krug voll rothen Weines, trefflich gemalt, ein halbes Brot, ein Stück Rindskeule und ein blutiges Messer. Die neuen Ausgrabungen von Pompei haben uns auch eine hohe Vorstellung erweckt von der Stufe, die die Alten in der sogenannten historischen Landschaft erreicht hatten.

Der Versuch, die Strahlen der griechischen Kunst in einen Brennpunkt

zu sammeln, den Genius der Antike in eine Formel zu bannen, wird nicht mehr unternommen werden können: auch wenn aufs Neue ein Geist erstünde, der, dem Winkelmanns gleich, auf eine Totalanschauung hindrängte. Wir sind dem Gipfel näher gerückt, von dem aus wir das weite Land der griechischen Kunst überschauen, nicht die Höhen allein, sondern auch die Gründe und Thäler; die Antike, so überzeugen wir uns nun, war so fruchtbar an Stoffen und Gebilden, wie die Welt der Natur und der Menschen, so reich an Stimmungen, wie das Leben, unendlich gegliedert, nicht allein im Lauf ihrer in langer Lebenskraft dauernden geschichtlichen Entwickelung, sondern nach Landschaften und Schulen, nach lokalen und persönlichen Geschmacksrichtungen, nach den manigfaltigen Sphären menschlichen Interesses; und doch schloss die ruhig selbstgewisse, geduldig energievolle Stetigkeit ihrer Arbeit jene ruhmsüchtige Originalität, jene unsichere und ehrgeizige Willkür des subjectiven Experimentirens aus, die im Dunkeln zu tasten und nach phantastischen Zielen der Wirkung im Sprung zu haschen scheint: wie oft gemahnen die Erzeugnisse neuer Kunst den der Antike gewohnten Beschauer an das Wort:

auch das Beste, was ihr bildet,
ist ein ewiger Versuch.

Und was so die antike Kunst etwa eingebüsst hat an exklusivem Adel eines einförmigen Klassicismus, das bringt sie ein an vielseitigem Gehalt und Reichthum, es schwindet der Wahn, als sei doch wenigstens von dieser Seite her die neuere Kunst ihr überlegen.

Aber Winkelmann hat zuerst den Schwerpunkt in allen Bewegungen und Strebungen der griechischen Kunst gefunden und in gemeingültige Sätze gefasst, er hat die Seele der hohen Kunst des Phidias ahnend gekündigt: denn es war in ihm eine Vorempfindung des höchsten plastischen Ideales der Griechen, die durch harmonische Berührung der Kunstwerke erregt und entfaltet wurde; was ihn vor den berühmtesten Statuen Roms, Erzeugnissen der niedergehenden Antike, ergriff und begeisterte, war jene alte noch nicht völlig aufgebrauchte Mitgift „stiller Grösse und edler Einfalt“, die noch heute dem von den Werken moderner Kunst herkommenden empfänglichen Beschauer vernehmlicher spricht und den geistigen Eindruck bestimmt. Winkelmann hat die bedeutungsvolle ewige Wahrheit gefühlt, dass nicht Geschmack oder Ausbildung, nicht Kunstfertigkeit und Erfindung, nicht treueste Beobachtung

und Nachahmung der Natur allein oder vorzüglich die hohe Art und Vollkommenheit der griechischen Kunst hervorgebracht haben: sondern der sittliche Adel, die edle Zucht, die lautere Jugendgesundheit. Ja, bei dem Genius der griechischen Kunst war das verlorene Geheimniss der unschuldigen Schönheit und der begnügsamen einfältigen Grösse. Mögen heute sich Viele mit Göthe glücklich preisen können, dass sie auch das geschaut und erlebt, — innerlich erlebt und erfahren haben!

Wenden wir uns dem Gegenstand dieser akademischen Feier, der Preisvertheilung, zu.

Die wissenschaftliche Preisaufgabe der theologischen Fakultät hat keine Bearbeitung gefunden.

Ueber den Predigttext I Petri II, 9 sind vier Predigten eingegangen.

Die erste, mit dem Motto: ***In magnis voluisse sat est,*** ist, wie der Verfasser selbst erkennt, blosser Versuch eines Anfängers; die zweite, mit dem Motto: ***Nicht erbauen allein etc.*** trägt mehr den Charakter einer Abhandlung über verschiedenartige Dinge als einer Predigt über den vorliegenden Text.

Dagegen erschienen die beiden Predigten Nro. III mit dem Motto ***Πάντα ὑμῶν*** etc. und Nro IV mit dem Motto II Petri I, 19 als geeignet, zum öffentlichen Vortrag zugelassen zu werden, da sich die erstere durch einfach praktische Textbehandlung und Wärme der Ausführung, die andere durch Feinheit der Disposition und Textbehandlung empfahl.

Da auch der Vortrag dem Inhalt entsprach, so hat die theologische Fakultät beschlossen, jedem der beiden Prediger die Hälfte des Preises zuzuerkennen, und es ist hiezu die erbetene Genehmigung des Königlichen Universitäts-Kuratoriums ertheilt worden.

Verfasser von Nro. III ist der Studierende der Theologie

AUGUST VOGT aus Duderstadt;

Verfasser von Nro. IV der Studierende der Theologie

GÜNTHER WENDT aus Hamburg.

Der juristischen Fakultät ist eine Bearbeitung der von ihr gestellten Preisaufgabe nicht eingegangen.

Die medizinische Fakultät hatte die Aufgabe gestellt:

Es soll durch Untersuchung menschlicher Lungen und unter Zuhilfenahme des Experimentes das Verhalten des Epithels der Lungenalveolen bei der fibrinösen Pneumonie mit besonderer Rücksichtnahme auf etwaige ursächliche Beziehungen, welche zwischen Veränderungen dieses Epithels und der Gerinnung des Exsudates bestehen, festgestellt werden.

Es ist eine Bearbeitung eingelaufen, welche das Motto trägt: *principiis obsta.*

Der Verfasser hat offenbar mit grossem Fleisse sich der Arbeit hingegeben und die Bearbeitung der Hauptfrage in durchaus sachgemässer Weise in Angriff genommen; doch lässt die Darstellung in Bezug auf Klarheit der Disposition und des Ausdrucks vielfach zu wünschen übrig. Wenn ferner auch durch die gegebene Beantwortung des allgemeinen Theils der gestellten Aufgabe die besonderer Berücksichtigung empfohlene Frage im Wesentlichen ihre Erledigung gefunden hat, so hätte doch dieser Punkt eine etwas ausführlichere Besprechung, besonders mit Rücksicht auf neuere Theorien der pathologischen Gerinnungsvorgänge, finden sollen. Da übrigens der Verfasser in der Benutzung der Literatur sowohl wie in der Beurtheilung seiner eigenen Befunde die nöthige Kritik nicht vermissen lässt, auch zu einer durch seine Befunde wohlbegründeten endgültigen Entscheidung über die gestellte Frage gekommen ist, so hat die Fakultät beschlossen, ihm den Preis zuzuerkennen, unter der Bedingung, dass er die Abhandlung vor der Veröffentlichung mit Rücksicht auf die gerügten Unvollkommenheiten einer Ueberarbeitung unterziehe.

Der Verfasser ist:

WILHELM FEUERSTACK, stud. med., aus Göttingen.

Die philosophische Fakultät hatte zwei Preisaufgaben gestellt, von denen die erste lautete:

Poetarum scaenicorum Graecorum loci ad ornatum et gestum scaenicum pertinentes colligantur, disponantur, explicentur ita ut contendantur inter se et cum reliquis scriptorum veterum locis cumque artificum operibus ad easdem res referendis.

Diese Aufgabe hat einen Bearbeiter gefunden, und seine Abhandlung

führt das Motto: *πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τῆς τραγῳδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος.*

Der Verfasser zeigt sich mit der einschlägigen Literatur wohl vertraut, er hat die schriftlichen und bildlichen Quellen nicht ohne Erfolg benutzt, und die Arbeit bekundet grossen Fleiss in der Zusammenstellung des Materials, welche übersichtlich ist und im Allgemeinen von der Erkenntniss dessen, worauf es bei der Untersuchung besonders ankommt, Zeugniss ablegt. Wenn nun auch durch die Arbeit ein Zweck wesentlich erreicht ist, nämlich der, den verschiedenen Belang der Bemerkungen des Pollux und anderer Schriftsteller über den *ornatus scaenicus* und der einschlägigen Stellen der Dramatiker genauer, als bisher geschehen, darzuthun, so bleibt doch Manches zu wünschen übrig. Am Eingehendsten ist der Abschnitt über den *ornatus scaenicus* der Tragiker behandelt, aber selbst in diesem ist die Sammlung keineswegs vollständig. In noch höherem Grad gilt dasselbe von dem *ornatus scaenicus* im Satyrdrama und in den Komödien des Aristophanes. Was die Erklärung betrifft, so hat der Verf. mehrere schon von Anderen behandelte, aber noch nicht zu vollständiger Entscheidung gebrachte allgemeine und besondere Fragen eingehend berücksichtigt, wobei er mehrfach das Richtige oder doch Wahrscheinliche trifft, mehrfach aber auch irrt. Sonst fehlt es an genügend klarer Darlegung wie an eindringender Detailuntersuchung nicht selten. Von dem *gestus scaenicus* bringt der Verfasser in an sich gewiss lobenswerther Absicht nur die Beispiele aus den Dramatikern bei, welche ihm sicher und deutlich zu sein scheinen. Aber eine vollständigere Sammlung aus den betreffenden Schriftstellern und ein schärferes Eindringen in das Einzelne hätte zeigen können, dass hier viel mehr zu leisten möglich war. Zudem fehlt hier die Berücksichtigung der Bildwerke. Auch die Form des lateinischen Ausdrucks lässt Manches zu wünschen übrig. Hiernach sieht sich die Fakultät zu ihrem Bedauern ausser Stand, dieser Arbeit den Preis zuzuerkennen.

Die philosophische Fakultät hatte ferner folgende naturwissenschaftliche Aufgabe gestellt:

> *Es soll eine kritische Zusammenstellung dessen gegeben werden, was zur Zeit über das Krystallsystem des Perowskit bekannt ist. Im Anschluss hieran wäre dann zu erforschen, wie sich dieses Mineral mit Rücksicht auf die in letzterer Zeit an optisch anomalen Krystallen des regulären Sy-*

stems gewonnenen Beobachtungen verhält und, wenn möglich, die Frage nach seinem Krystallsystem definitiv zu erledigen.

Es ist eine Beantwortung dieser Aufgabe, begleitet von Zeichnungen und Präparaten, eingegangen, deren Motto lautet:

Wenn ihr im Suchen euch trennt, wird erst die Wahrheit erkannt.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit hat seine Aufgabe so aufgefasst, dass er zuerst eine historische Entwickelung gegeben, dieser seine Untersuchungen angefügt hat, und hierauf zu einer Kritik dessen, was seine Vorgänger geleistet haben, übergegangen ist, um schliesslich seine eigene Ansicht auszusprechen.

Durch diese Art der Darstellung leidet die Arbeit an einer gewissen Breite, indem Wiederholungen zum Theil unabweislich waren, zum Theil aber auch unnöthig gemacht worden sind. Ueberdies leidet die Darstellung an zahlreichen sprachlichen Verstössen. Dieselben lassen aber keinen Zweifel darüber aufkommen, dass der Verfasser kein Deutscher ist, und fallen desswegen bei der Beurtheilung seiner Leistung nicht zu sehr in's Gewicht.

Was nun die Behandlung des Stoffes selbst anlangt, so ist die historische Darstellung klar und umfassend, die kritische Beleuchtung zweckentsprechend, die Untersuchungen liefern in erfreulicher Weise den Beweis für das Talent des Verfassers, schwierige Gegenstände zu behandeln. Die Resultate sind korrekt wiedergegeben und das, was die Zeichnungen veranschaulichen sollen, ist an den Präparaten ohne Mühe zu erkennen.

Man muss anerkennen, dass eine erhebliche Klarheit durch die Untersuchungen des Verfassers über viele Punkte beregter Frage uns geworden ist und es kann namentlich kein Zweifel darüber obwalten, dass die optischen Erscheinungen des Perowskit solche sind, wie sie bei optisch anomalen Krystallen durch secundäre Wirkungen erzeugt werden. Wenn sonach die Arbeit in diesem Hauptpunkte das gesteckte Ziel erreicht hat, so ist auf der anderen Seite nicht zu verkennen, dass andere Fragen, wie die nach der Bedeutung der Aetzfiguren an anomalen Krystallen, so z. B. auch am Perowskit, noch der Lösung harren.

Es liegen dieselben zunächst aber ausserhalb des Rahmens der Aufgabe und könnten wohl zweckmässiger an anderem Material der Lösung nahe geführt werden. Sicher ist, dass der Verfasser durch seine Arbeit sich das

Verdienst erworben hat, in einer Frage, vor der die Wissenschaft gewissermassen stille stand und an der die Besten sich abmühten, einen erheblichen Fortschritt erreicht zu haben.

Die Fakultät erkennt daher der Arbeit den Preis zu und spricht dabei die Hoffnung aus, dass durch diese Ehre der Verfasser sich ermuthigt fühlen möge, auf dem erfolgreich betretenen Wege fortzufahren und die Fragen, die durch seine Untersuchungen angeregt worden sind, auch selbst in befriedigender Weise zu lösen. Es wird indessen vor der Drucklegung dieser Abhandlung eine sorgfältige Verbesserung der sprachlichen Mängel und Beseitigung der störenden Wiederholungen selbstverständlich erwartet.

Der Name des Verfassers ist:

Alfredo ben Saude, stud. phil.
aus Portugal.

Auf das Jahr 1883 werden folgende neue Preisaufgaben von den vier Fakultäten gestellt:

Von der theologischen:

I. Wissenschaftliche Aufgabe:

Exponatur celeberrima Lutheri sententia: „ubi remissio peccatorum est, ibi est vita et salus"; ita ut, quae ad illam illustrandam libri symbolici conferunt, comparentur.

II. Als Predigttext:

Römer 14, 7. 8. *Unser keiner lebt ihm selber u. s. f.*

Von der juristischen:

„Sinn und Umfang der Gleichstellung von lata culpa und dolus im Römischen Recht."

Die medizinische Facultät

verlangt eine mit den neueren Hilfsmitteln der mikroskopischen Technik auszuführende Untersuchung der Schleimhaut der Blase und Urethra beider Geschlechter, besonders mit Rücksicht auf deren Gehalt an Drüsen und auf die mit der Ausdehnung der Kanäle wechselnde Form der Epithelzellen.

Endlich die philosophische Facultät stellt folgende zwei Aufgaben:

I. *Es soll durch eine sorgfältige Vergleichung der Sprache des Mâlavikâgni-*

mitra und der übrigen dem Kâlidâsa zugeschriebenen Werke gezeigt werden, ob oder in wie weit Zweifel an der Autorschaft des erstgenannten Werkes begründet sind.

II. *Es soll die Entwickelungsweise der Blüthe unserer gemeinen Mistel (Viscum album) untersucht und unter kritischer Berücksichtigung der vorhandenen Literatur dargestellt werden.*

Die Bearbeitungen sind in derselben Sprache abzufassen, in der die Aufgaben gestellt sind. Sie müssen, mit einem Motto versehen und begleitet von einem versiegelten Zettel, der aussen das gleiche Motto trägt und innen den Namen des Verfassers enthält, bis zum 15. April 1883 dem Dekan der bezügl. Fakultät übergeben werden.

Hochgeehrte Gäste, Kollegen, Kommilitonen!

Unsere Universität hat keinen Feier- und Gedenktag, als diesen, der, indem er alljährlich, nun bald zum hundertsten Male, die Freunde unserer Anstalt und ihre lehrenden und lernenden Angehörigen zu festlichem Geschäft vereinigt, zugleich in unerbittlicher Regelmässigkeit an frische schmerzliche Verluste der Unseren mahnt.

Seitdem wir uns zum letzten Mal in diesem Saal versammelt, hat wiederum der Tod seine Ernte bei uns gehalten. Der theologischen Fakultät ist ein hochgeschätztes Mitglied, ob auch bejahrt, doch nach menschlichem Maass zu früh, aus segensreicher Thätigkeit durch schleichende Krankheit entrissen worden. Aber am Schwersten ist auch diesmal die philosophische Fakultät heimgesucht. Sie hat nicht blos einen ihrer besten klangvollsten Namen, mit der Geschichte der Sprachwissenschaft und der Völkerliteratur auf viele Jahrhunderte hinaus verknüpft, einen trefflichen Mann, nahe dem gewohnten Ziele der menschlichen Jahre, verloren. Noch in diesen Tagen hat der Tod in unsere Reihen gegriffen, und einen rüstigen Genossen unserer Arbeit und ausgezeichneten Gelehrten in voller Manneskraft hinweggenommen, und noch stehen wir erschüttert von dem jähen Geschick. Kaum hatten wir ihm, der voll Leben und Frische vor uns stand, zum Abschied auf wenig Tage die Hand gereicht, und ahnten nicht, dass er des Weges ginge, den Niemand wiederkehrt.

Schon sind in die leergewordenen Plätze zum Theil neue Mitarbeiter eingetreten und haben den Faden aufgenommen, der Jenen aus den Händen gesunken.

Und indem wir hinblicken auf diesen Wechsel und diese Gleichförmigkeit, Lösung und Anknüpfung, mahnt es uns an den alten Wahrspruch der Griechen, dass das Leben kurz, aber die Kunst lang ist.

So wird denn, was unsere hingeschiedenen Kollegen gewirkt haben, im Gedächtnisse ihrer Schüler und der Wissenschaft fruchtbar fortleben, und wir, ihre Genossen und Freunde, werden ihr Andenken in Ehren halten, indess wir ihre und unsere Arbeit fortsetzen unter dem Schutz des mächtigen und gütigen Friedenshortes, dem sich unser aller Gedanken und Wünsche in einmüthiger Ehrfurcht und Dankbarkeit zuwenden. Gott erhalte und segne Kaiser Wilhelm und sein erhabenes Haus!



